پژوهشنامه خراسان بزرگ

شماره ۴۰ پاییز ۱۳۹۹
No.40 Fall 2020
۵۶-۳۹

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۲۰

مطالعه شش سفالینهٔ لعاب‌پاشیدهٔ خراسان مربوط به سده‌های اول تا چهارم هجری در تطبیق با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی (با تأکید بر نقاشی کنشی)

➢ **بهروز سهیلی اصفهانی:** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (behrouz.soheili@yahoo.com)

➢ **محسن مراثی*:** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

➢ **مهسا نجات:** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (mahsa.nejat@yahoo.com)

چکیده

ریشهٔ بسیاری از جریانات هنر مدرن را می‌توان در هنرهای سنتی شرق جستجو کرد. تأثیر نقاشی چینی و ژاپنی بر بیشتر این جریانات به‌ویژه اکسپرسیونیسم انتزاعی غیرقابل‌انکار می‌باشد. از طرفی در روند سفالگریِ دوران اسلامی ایران نیز، تأثیرپذیری از هنر چین امری اثبات‌شده است. در پژوهش حاضر، سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ قرون اولیهٔ اسلامی ایران، به روش نمونه‌گیری غیراحتمالیِ وضعی انتخاب شده و با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی تطبیق داده شده است. هدف اصلی، شناخت ویژگی‌های زیبایی‌شناختی هنر ایرانی در تطبیق با اندیشه‌های هنر جدید می‌باشد. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام شده و به این سؤالات پاسخ می‌گوید که وجوه مشترک سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ منتخب با شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی کدام‌اند، علل تشابهشان چیست و میزان آن چقدر می‌باشد؟ نتایج نشان می‌دهد میزان تطبیق این دو، قابل‌توجه و بین ۶۰ تا ۷۲ درصد می‌باشد. بیشترین شباهت آن‌ها در شاخص‌های «تبدیل‌شدن سطح کار به یک رویداد هنری نه محلی برای ارائهٔ عناصر تجسمی»، «وجود کنترل کلی بر فرآیند تصادفیِ رنگ‌گذاری و کاملاً تصادفی نبودن اثر نهایی» و «نداشتن روایت مشخص» می‌باشد. اگرچه از زمان خلق این سفالینه‌ها تا پیدایش آن سبکِ مدرن حدود ۱۱۰۰ سال اختلاف‌زمانی وجود دارد، علل اصلی تشابه میان این سفالینه‌های منتخب با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی، استفادهٔ هنرمندان هر دو عصر از منابع الهام مشترک (آثار هنری چین)، دارا بودن شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه (یأس و ناامنی ناشی از جنگ) و مبانی زیبایی‌شناسی مشابه (تمایل به انتزاع) می‌باشد.

واژگان کلیدی: سفال لعاب‌پاشیده، نیشابور، خراسان، اکسپرسیونیسم انتزاعی، نقاشی کنشی

Abstract

In this study, the "splashed glaze" pottery of the early Islamic period of Iran was selected by the purposive sampling method and was compared with the ideas of abstract expressionism and action painting. The main goal is to recognize the aesthetic features of Iranian art in comparison with the ideas of the new art. This paper utilizes the descriptive-analytical method with the comparative approach and answers these questions: 1) what are the common features of selected "splashed glaze potteries" associated with "abstract expressionistic and action painting's ideas"? 2) What are the causes of their similarity and to what extent? The results demonstrate that they are matched significantly, namely between 60% and 72%. Their most similarities are in the indicators of "transformation of work surface into an artistic event, not a place to represent visual elements", "the existence of a general control over the random process of coloring, and not a complete randomization of the final effect," and "lack of specific narrative". The writers believe that although there are about 1100 years between the time of creation of these potteries and the emergence of abstract expressionism, the main reasons of the similarity between these selected potteries with the ideas of abstract expressionism and action painting are the shared inspiration by artists of both eras (Chinese works of art), similar social and political conditions (despair and insecurity due to war) and identical aesthetic principles (tendency to abstraction).

Keywords: Splashed Glaze Pottery, Nishapur, Khurasan, Abstract Expressionism, Action Painting.

*نویسنده مسئول مکاتبات: محسن مراثی (marasy@shahed.ac.ir)

مقدمه

تحقیقات باستان‌شناسی تا به امروز، قدمت هنر سفالگری در ایران را تا هزارهٔ هشتم پیش از میلاد نشان می‌دهد. سفالگری ایران به علت تأثیر جنبه‌های مختلف آیینی، مذهبی، اقتصادی، کشاورزی و اجتماعی در دوره‌های مختلف، تحول و تکامل‌یافته است. این تحولات در دوران اسلامی چشمگیر و در مقایسه با دورهٔ متقدم، دارای اهمیت بیشتری است (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۵). به‌علاوه، موقعیت جغرافیایی و پهنهٔ وسیع ایران، همجواری با تمدن‌های بزرگ در ادوار مختلف، جنگ‌ها و تبادلات تجاری از دیگر عواملی هستند که راه را برای تأثیرگذاری و تأثیرپذیری از فرهنگ و هنر سایر ملل هموار نموده‌اند، همچنان که تأثیر هنر سفالگری چین بر سفال ایران از نظر پژوهشگران پوشیده نمانده است. در میان انبوه سفال‌های کشف‌شده از ایران مربوط به قرون اولیهٔ اسلامی، آثاری را می‌توان یافت که به روش لعاب‌پاشیده[۱]، لعاب‌دار شده‌اند و گویی میان این سفالینه‌ها با زیبایی‌شناسی و اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی[۲] شباهت‌هایی دیده می‌شود که موضوع این پژوهش است. هدف اصلی این پژوهش، شناخت ویژگی‌های زیبایی‌شناختی هنر ایرانی در تطبیق با اندیشه‌های هنر جدید می‌باشد و قصد دارد به این سؤالات پاسخ گوید که وجوه مشترک سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ منتخب با شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی کدام‌اند، علل تشابهشان چیست و میزان آن تا چه حد است؟ همچنین در نظر دارد میزان این تشابه و وجوه آن را مشخص نموده و علل آن را بررسی نماید، زیرا باوجود مطالعات متعدد در حوزهٔ شناخت هنر ایرانی، جای خالی شناسایی مبانی زیبایی‌شناسی هنرهای کاربردی ایران همچنان حس می‌شود. این پژوهش در حقیقت تأکیدی بر اهمیت و ضرورت شناخت فرهنگ و هنر گذشتهٔ سرزمین ایران در جهت شناسایی معیارهای زیبایی‌شناسی، اندیشه‌ها و باورهای مردم و هنرمندان آن روزگار می‌باشد.

جستجو پیرامون شناسایی ویژگی‌ها و بنیان‌های نظری اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی، نگارندگان را با انبوه کتاب‌های تاریخ هنر، تاریخ هنر مدرن و مقالاتی از این دست روبرو نموده که اکثراً، به بررسی وجوه تاریخی و معرفی هنرمندان این سبک پرداخته‌اند و اگرچه در این مقاله از آن‌ها در جای خود بهره برده شده، اما از آن بین، آراء ادوارد لوسی-اسمیت[۳] که در *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم* به چاپ رسیده، به‌عنوان مرجع اصلی در شناسایی و تبیین اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی استفاده گردیده است، زیرا او از زوایای جامع‌تری این سبک را موردمطالعه قرار داده است. همچنین از آراء لوردانا پارمزانی[۴] در *هنر قرن بیستم: جنبش‌ها، نظریه‌ها، مکاتب و گرایش‌ها* استفاده شده است. در این پژوهش، تعریف و شناسایی لعاب‌پاشیده بر مبنای نظریات محمد یوسف کیانی و فاطمه کریمی در *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران* می‌باشد. بدین ترتیب، ابتدا به معرفی نمونه‌های انتخابی از سفالینه‌های ایران مربوط به قرون اول تا چهارم هجری پرداخته شده و سپس با اتخاذ چهارچوب مفهومی از ادوارد لوسی-اسمیت و لوردانا پارمزانی دربارهٔ اکسپرسیونیسم انتزاعی، سفالینه‌های منتخب با شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی تطبیق و میزان آن مشخص گردیده است. به‌علاوه، دلایل اصلی شباهت میان طرفین تطبیق نیز مشخص شده است.

---

۱. «لعاب‌پاشیده» (Splashed Glaze): یک روش لعاب‌زنی می‌باشد که سفالگر لعاب را بر سطح سفال می‌پاشد و یا به کمک شیئی لعاب را بر روی سفال می‌ریزاند. این روش در گذشته به نام سفال «کشک و لبویی» معروف بوده است. قدمت این شیوهٔ لعاب‌زنی در چین حداقل به دورهٔ تانگ می‌رسد و در دوره‌های بعدی، موردتوجه و محبوبیت بیشتری قرار می‌گیرد. به این سفالینه‌های چینی، «Sancai» (لعاب سه‌رنگ) نیز گفته می‌شود (Bower et al, 1998: 90; Watson, 1984: 94-95).

۲. «نقاشی کنشی» (Action Painting): در این شیوهٔ نقاشی معمولاً رنگ‌ماده را بر روی بوم می‌پاشند، می‌ریزند یا پرتاب می‌کنند. این اصطلاح توسط رزنبرگ برای توصیف برخی نقاشان آمریکایی بعد از جنگ جهانی دوم پیشنهاد شد، اما بیش از همه برای آثار جکسون پولاک صدق می‌کند (پاکباز: ۱۳۸۶: ۵۸۸).

۳. ادوارد لوسی‌اسمیت (Edward Lucie-Smith): شاعر، مورخ، منتقد هنری و یکی از صاحب‌نظران برجسته هنر معاصر.

۴. Loredana Parmesani: نویسنده و هنرپژوه معاصر ایتالیایی.

پیشینه پژوهش

در جستجویی که پیرامون پیشینهٔ تحقیق انجام گرفت، پژوهشی که به‌طور مستقیم با عنوان این مقاله مرتبط باشد، یافت نشد، اما موارد زیر، پژوهش‌هایی را نشان می‌دهند که بی‌شباهت و بی‌ارتباط با موضوع پژوهش حاضر نمی‌باشند، زیرا که در آن‌ها بخشی از ویژگی‌های هنر کهن ایرانی با یکی از سبک‌های هنر مدرن تطبیق داده می‌شود. *بررسی و تطبیق گرایش به انتزاع در نقوش سفالینه‌های ایران باستان و شیوهٔ اپ‌آرت*[1]، اثر خضایی و مراثی، علل تشابه میان این دو پدیده را چنین می‌داند: بهره‌گیری از انواع تدابیر بصری مثل گرایش به ساده‌سازی و استفاده از اشکال هندسی، تأثیرپذیری از طبیعت با توجه به مفهوم و جوهر درونی پدیده‌ها، معیارهای زیبایی‌شناسی مشابه، ایجاد تأثیری لذت‌بخش در قالب ترکیبات بصری، استفاده از روش‌های گوناگون جهت القای حرکت و عمق در قالب اشکال انتزاعی، انتخاب نقش‌هایی گویا و متناسب جهت سهولت در تکثیر و بازآفرینی در عرصهٔ تولید. *مطالعهٔ تطبیقی طرح‌های گبه و هنر اپ‌آرت* اثر هزاوه و اوسطی به بررسی شباهت قابل‌توجه طرفین تطبیق اشاره می‌کند و اسلوب‌های هنر اپ‌آرت را راهگشای طرح‌های جدید برای بافت گبه معرفی می‌نماید. *مطالعهٔ پنج اثر منتخب از سفال نیشابور مربوط به قرون ۲ تا ٤ ق در تطبیق با اندیشه‌های هنر مینیمال* اثر سهیلی‌اصفهانی و مراثی نشان می‌دهد که پنج سفالینهٔ منتخب، میزان تطبیق قابل‌توجهی با اندیشه‌های هنر مینیمال دارند، بنابراین می‌شود آن‌ها را به‌عنوان نمونه‌های هنر مینیمال در دوران قبل از ظهور مینیمالیسم یعنی حدود ۹۰۰ سال پیش از پیدایش آن قلمداد نمود. دلیل تشابه بین آن‌ها را نیز وجود ایده‌های مشترک، مبانی زیبایی‌شناسی مشابه و گرایش به ساده‌سازی ذکر می‌کند. رفیعی‌شهرکی در *بررسی عناصر کنشی در آثار نقاشی ضیاءالدین امامی و جکسون پولاک*، بیان می‌دارد که گرچه این دو هنرمند شیوهٔ اجرای خود را مبتنی بر عینیت بخشیدن به ذهنیات و ناخودآگاهی بنانهاده‌اند، اما به نظر می‌رسد در بیان ذهنیات ناخودآگاه خود، به علت تفاوت در منبع الهامشان تفاوت‌هایی وجود دارد. نتایج حاصل از پایان‌نامه حاجعلی با عنوان *اتفاق در آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی با بررسی موردی آثار جکسون پولاک* نشان می‌دهد که آثار پولاک هرگز اتفاقی نبوده و سال‌ها تلاش وی برای حذف موضوع از آثارش، او را به نقاشی‌های کنشی رسانده است. استفاده از ضمیر ناخودآگاه در آثار او کاملاً مشهود می‌باشد. او در ابتدا خود را رها می‌کند، می‌ریزد، می‌پاشد و از ضمیر ناخودآگاهش به ناب‌ترین شکل استفاده نموده، ولی در آخر با عقل و منطق آن را کنترل می‌کند. بر اساس آنچه گفته شد، از جنبه نوآوری، پژوهش حاضر در قیاس با پیشینهٔ پژوهش، می‌توان به مقطع تاریخیِ مدنظر قرار داده‌شده، ارائه تعریف عملیاتی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی و شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی و همچنین کمّی کردن اطلاعات اشاره کرد که به‌موجب آن، درصد میزان تطبیق بین دو حوزهٔ پژوهش مشخص گردیده است. به‌علاوه، نگارندگان در کشف علل اصلی این تشابه نیز سعی داشته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر ازنظر ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی می‌باشد و داده‌ها را به‌صورت ترکیبی (کمی و کیفی) مورد ارزیابی قرار داده است. روش گردآوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای و میدانی است. در بخش کتاب‌خانه‌ای از ابزار فیش و در بخش میدانی از کارت مشاهدهٔ محقق‌ساخته استفاده گردیده که شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی را که بر مبنای چهارچوب مفهومی از آراء ادوارد لوسی‌اسمیت و لوردانا پارمزانی استخراج‌شده، با بهره‌گیری از طیف لیکرت[2] مورد تطبیق با سفالینه‌های منتخب قرار می‌دهد. لازم به ذکر است، از میان شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی، برخی موارد به دلیل عدم وجود ابزار مناسبِ اندازه‌گیری و عدم قابلیت بررسی در سفالینه‌های منتخب (که در متن مقاله بدین مسئله پرداخته‌شده)، از لیست شاخص‌ها در کارت مشاهده کنار گذاشته شده‌اند. سپس اطلاعات حاصل از این کارت‌های

---

۱. Optical Art: هنر دیدگانی.

۲. این طیف از پنج قسمت مساوی تشکیل شده است و محقق متناسب با موضوع تحقیق، تعدادی گویه در اختیار پاسخگو قرار می‌دهد تا گرایش خود را دربارهٔ آن مشخص نماید. محقق می‌تواند به هریک از قسمت‌های طیف، شماره‌هایی اختصاص دهد، سپس نمرهٔ هر یک از عبارت‌ها را محاسبه کند (حافظ‌نیا، ۱۳۹۲: ۱۷۸).

مشاهده به داده‌های کمّی تبدیل گردیده است تا میزان تشابه و تطبیق هرکدام از این سفالینه‌ها با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی مشخص شود. انتخاب این شش اثر سفالی به روش نمونه‌گیری غیراحتمالیِ وضعی انجام گرفته است.

پیدایش سفال لعاب‌پاشیده در ایران

ریچارد اتینگهاوزن معتقد است که سفال قرون اولیهٔ اسلامی ایران، سه منبع الهام داشته است. اول، هنر دورهٔ ساسانی؛ دوم، هنر سفالگری عراق به‌ویژه سامرا؛ سوم، ظروف سفالین ساخت چین که لعاب رنگارنگ و خال‌خالی داشته‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴: ۲۱-۱۷). این منبع الهام سوم، همان ظروف لعاب‌پاشیده هستند. محمد یوسف کیانی نیز ضمن تأیید این موضوع بیان می‌دارد که در قرن دوم هجری قمری، هم‌زمان با حکومت عباسیان، ارتباط ایران با کشور چین گسترش‌یافته و بسیاری از دست‌ساخته‌های چین از راه دریا و خشکی به سرزمین‌های اسلامی چون عراق و ایران سرازیر گردیده است. از طرف دیگر، وجود هنرمندان چینی در دربار عباسیان باعث شده تا ذوقِ هنرمندان اسلامی و چینی در این زمینه نزدیک‌تر گشته و در صنایع گوناگون به‌ویژه سفالگری، نوآوری‌هایی در سرزمین‌های اسلامی پدید آید. در این زمان که مصادف با دورهٔ تاریخی تانگ[1] در کشور چین می‌باشد، ساخت نوعی سفالینه که همان شیوهٔ تزئین با «لعابِ پاشیده» است (تصاویر ۲-۱)، در چین متداول بوده و در اثر توسعهٔ تجارت به کشورهای اسلامی صادر می‌گردیده. ساخت این نوع سفالینه در قرون سوم و چهارم هجری قمری در سرزمین‌های اسلامی مثل ایران، عراق و مصر کاملاً رواج داشته است. کاوش‌های باستان‌شناسی در شهرهای معروف اسلامی ازجمله نیشابور، وجود این سفالینه‌های صادراتی را اثبات کرده است. سفالینه‌های لعاب‌پاشیده که از این شهرها به‌دست‌آمده، معمولاً لعابی با سه رنگ زرد، سبز و قهوه‌ای دارند. کیانی این آثار را به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱. سفالینه با لعابِ پاشیده. ۲. سفالینه با لعابِ پاشیده و نقشِ کنده.

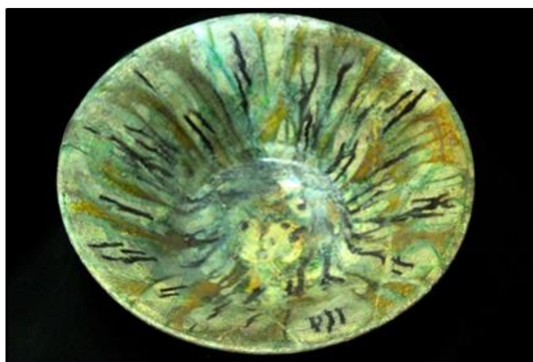
دستهٔ اول، لعاب سربی دارند و رنگ‌هایی که از ترکیب اکسیدهای فلزی تهیه می‌شده به‌صورت لکّه و یا نقطه‌چین روی ظرف را می‌پوشانده است. رنگ‌های پاشیده در ظروف ساخت چین، اغلب از سه رنگ سبز، آبی و زرد کهربائی بوده ولی در ظروف ساخت ایران علاوه بر این سه رنگ، از رنگ ارغوانی نیز استفاده گردیده است. دستهٔ دوم، از ابداعات سفالگران ایرانی بوده که توانسته‌اند بعد از گذشت زمان کوتاهی از تقلیدِ نوع اول، به ساخت نوع دوم دست یابند. در این نوع، نقشِ کنده قبل از لعاب زدن بر سطح سفال اجرا می‌شده است. این نقوش عموماً شامل نقوش گیاهی، اسلیمی، خطوط پراکنده و به‌ندرت نقش پرندگان و نقوش هندسی می‌باشند. این نوع از سفال‌های لعاب‌پاشیده در اغلب مراکز سفالگری قرون اولیهٔ اسلامی به‌دست‌آمده ولی به‌طورکلی در شمال شرق ایران و مراکزی چون نیشابور، ری، جرجان و تخت سلیمان را می‌توان از مهم‌ترین مراکز ساخت آن‌ها دانست (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۲۱).

۱. دودمان تانگ (Tang: ۹۰۷-۶۱۸م)

 تصویر ۱: سفالینه لعاب‌پاشیده، چین، سلسلهٔ تانگ، ارتفاع: ۲۳ cm (URL 1)	 تصویر ۲: سفالینه لعاب‌پاشیده، سلسلهٔ تانگ، اواخر سده هفتم میلادی، ارتفاع: ۲۸/۳ cm (URL 2)

شش اثر سفالیِ لعاب‌پاشیدهٔ ایران مربوط به سده‌های اول تا چهارم هجری

در لابه‌لای سفالینه‌های متعددی که از قرون اولیهٔ اسلامی در ایران کشف‌شده‌اند، آثاری موجودند که با زیبایی‌شناسی نسبتاً متفاوت از سایرین، به روش «لعاب‌پاشیده» لعاب‌دار شده‌اند. شش سفالینه‌ای که در این پژوهش موردمطالعه قرارگرفته‌اند، نمونه‌ای ازاین‌دست آثار می‌باشند که تصاویر آن‌ها در تصاویر ۳ تا ۸ و مشخصاتشان در جدول ۱ ارائه شده است.

	
تصویر ۳: سفالینهٔ شماره ۱، قدح سفالی (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ۴: سفالینهٔ شماره ۲، درپوش سفالی (مأخذ: نگارندگان)
	
تصویر ۵: سفالینهٔ شماره ۳، قدح سفالی (مأخذ: نگارندگان)	تصویر ٦: سفالینهٔ شماره ۴، قدح سفالی (مأخذ: نگارندگان)


تصویر ۷: سفالینهٔ شماره ٥، قدح سفالی (مأخذ: نگارندگان)


تصویر ۸: سفالینهٔ شماره ٦، بشقاب سفالی (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۱: مشخصات شش اثر منتخب سفالین (مأخذ: نگارندگان)

سفالینه	نوع	متعلق به	تاریخ	ابعاد (سانتی‌متر)	محل نگهداری	سایر توضیحات
شماره ۱	قدح سفالی	ایران. نیشابور	قرن ۴ ق	قطر دهانه: ۱۸/۲ ارتفاع: ٦	موزه ملی ایران، بخش دوران اسلامی	لعاب‌پاشیده. شماره در موزه: ۳۱۱۱
شماره ۲	درپوش سفالی	ایران	قرون اولیهٔ اسلامی	قطر دهانه: حدود ۱۷	موزه ملی ایران، بخش دوران اسلامی	لعاب‌پاشیده. شماره در موزه: ۳۱۰۸
شماره ۳	قدح سفالی	ایران	قرون اولیهٔ اسلامی	قطر دهانه: حدود ۲۰	موزه رضا عباسی	لعاب‌پاشیده. شماره در موزه: ۱۲۵۳
شماره ٤	قدح سفالی	ایران. نیشابور	قرن ۴ ق	قطر دهانه: ۳۹/۲۰ ارتفاع: ۱۰	موزه ملی ایران، بخش دوران اسلامی	لعاب‌پاشیده با نقش کنده. شماره در موزه: ۲۲۱۱۹
شماره ٥	قدح سفالی	ایران	قرون اولیهٔ اسلامی	قطر دهانه: حدود ۲۵	موزه ملی ایران، بخش دوران اسلامی	لعاب‌پاشیده. شماره در موزه: ۲۲۱۱۴
شماره ٦	بشقاب سفالی	ایران. نیشابور	قرن ۳ ق	قطر دهانه: حدود ۳۰	موزه رضا عباسی	لعاب‌پاشیده. شماره در موزه: ۱۲۵۲

اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی

پیش از پرداختن به اکسپرسیونیسم انتزاعی و ویژگی‌هایش، لازم است به یک نکتهٔ ضروری در مورد هنر مدرن و گرایش‌هایش توجه ویژه نمود. هنرمندان مدرنیسم در تلاش برای رهایی از بن‌بست هنر آکادمیک (که عصارهٔ سنت طبیعت‌گرایی بود) دست به تجربه‌های جدید زده، امکانات تجسمی رنگ و خط را از نو می‌آزمودند و به کمک خود-بیانگری، معیارهای زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر را دگرگون می‌نمودند (پاکباز، ۱۳۸٦: ٥۲٦). تأکید مدرنیسم بر نفی ارزش‌های سنتی، خود سبب شد تا در بازه‌های کوتاهِ زمانی، جریان‌ها و گرایش‌های متعددی ظهور کنند که هر یک، گرایش قبلی را از مصادیق سنت می‌دانست، آن را نفی می‌کرد و خود را پیشتاز معرفی می‌نمود (آوانگاردیسم)، بااین‌حال شباهت‌های قابل‌توجه و ویژگی‌های مشترک -مثل اهمیت دادن به فرم- بین همهٔ این گرایش‌ها وجود داشت که می‌توان همهٔ آن‌ها را در زیر یک کل به نام «هنر مدرنیسم» جای داد. بنا بر آنچه گفته شد و با تأکید بر عدم فاصلهٔ زمانی قابل‌توجه میان هر گرایش با گرایش بعدی، این‌طور به نظر می‌رسد که دسته‌بندی هنرمندان این دوره و جای دادن آثارشان در یک گرایش مشخص، امری غیرعلمی می‌نمایاند. عدم وجود مرزهای مشخص و دقیق میان سبک‌های مختلف هنر مدرن، منجر به دسته‌بندی‌های نه‌چندان دقیقی

شد که مارک روتکو[1] و جکسون پولاک[2] را باوجود تفاوت‌های فاحش آثارشان، در یک دسته به نام «اکسپرسیونیسم انتزاعی» قرار می‌دهد. در این نظام طبقه‌بندی، واسیلی کاندینسکی[3] به‌عنوان یک نقاش انتزاعی معرفی می‌گردد، درحالی‌که آثارش نشان می‌دهد وی از اولین هنرمندان این عصر می‌باشد که پیش از پولاک به کنش فیزیکی هنرمند در نقاشی توجه نشان داده و آن را به کار گرفته است (همان: ۳۹). منظور اینکه، علی‌رغم عدم وجود توافقی جامع بر سر مرزبندی‌های سبک‌ها و گرایش‌های هنر مدرن، نگارندگان بر اساس دیدگاه‌های «ادوارد لوسی‌اسمیت» و «لوردانا پارمزانی» سعی در تعریف ویژگی‌ها و شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی نموده‌اند.

بنا بر نظر ادوارد لوسی‌اسمیت، اکسپرسیونیسم انتزاعی گرایشی پُرشور در بیان تجریدی حالت‌های احساسی است. او معتقد است هرگز نباید پنداشت که اکسپرسیونیسم انتزاعی یک شیوهٔ کاملاً تمامیت یافته و عاری از هرگونه تغییرپذیری می‌باشد. این جنبش در بدو امر، پیام‌آور نوعی آزادی رفتاری در کار هنرمند به هنگام خلق اثر بود که به‌تدریج الهام‌بخش سایر هنرها نیز شد. اصولاً تأثیرات این سبک را در هنرهای دیگر، باید بیشتر در الگوی رفتاری و کنش هنرمند به هنگام خلق اثر جستجو کرد تا هرگونه شباهت در ساختار زیبایی‌شناسی هنرهای مختلف. لوسی‌اسمیت معتقد است نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی اساساً بر دو گونه است و نه یک‌گونه؛ اولین گونه که در نوع کارهای پولاک، فرانتز کلاین[4] و ویلم دکونینگ[5] تجلی یافت، ذاتاً کنشی پرتحرک و رفتارگراست. گونهٔ دوم که شاخصِ آن آثار مارک روتکو است، به‌طور خاص‌تری انتزاعی، ساده و عاری از تحرک است (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۶۱-۳۳). لوردانا پارمزانی معتقد است در آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی، بومْ بیشتر تبدیل به فضایی برای اثرگذاری گردیده تا ساخت. در این آثار، رنگ‌ها به همراه حالت‌ها، ابزارهای این کنش تلقی شده‌اند.

امر بنیادین در این شیوهٔ جدید، تبدیل بوم به فضایی برای کنش و دستیابی به زبانی مستقل از زبان اروپایی است. وی از «هارولد رزنبرگ[6]»، نظریه‌پرداز این جنبش دراین‌باره چنین نقل می‌کند: «در یک‌لحظهٔ خاص، نقاشان آمریکایی یکی پس از دیگری بوم را بیشتر به‌مثابه میدان مبارزه‌ای برای اثرگذاری در نظر گرفتند، به‌جای آن‌که آن را فضایی برای بازتولید، طراحی، تحلیل یا بیانِ شیئی واقعی یا خیالی بدانند. بنابراین بوم، پایهٔ نقاشی نیست، بلکه خود یک رویداد است» (رزنبرگ به نقل از پارمزانی، ۱۳۹۰: ۹۳-۸۹). بنا بر نظر پارمزانی، عناصری را که اکسپرسیونیست‌های انتزاعی از آن الهام گرفتند، می‌شود به چهار دستهٔ زیر تقسیم‌بندی کرد، اما طبق آراء لوسی‌اسمیت، مورد شمارهٔ پنجم (شرق‌گرایی) را نیز باید به این لیست اضافه نمود: ۱. سورئالیسم، به علت تأملاتی که روی ناخودآگاه انجام داده بودند. ۲. گرایش به اسطوره و هنر بدوی. ۳. تحلیل فرم‌های کهن‌الگوی یونگ و دوران ابتدایی هستی. ۴. تجربه‌های معنوی در نقاشی کاندینسکی. ۵. شرق‌گرایی (پارمزانی، ۱۳۹۰: ۹۰؛ لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۵۵-۵۴).

تأثیرات سورئالیسم، خودکاری و شرق‌گرایی بر اکسپرسیونیسم انتزاعی

برخی کارشناسان معتقدند ریشهٔ بسیاری از جریانات شکل‌گرفته در هنر مدرن را می‌توان در هنرهای سنتی شرق جستجو کرد. پراکندگی آثار باستانی شرق (ازجمله ایران، چین و ژاپن) در تمامی موزه‌های غرب، مواجههٔ مستقیم هنرمندان نوگرای قرن بیستم با این آثار و همچنین پژوهش‌هایی که بعضی از این هنرمندان به‌طور ویژه بر روی این آثار و مبانی شکل‌گیری‌شان انجام داده‌اند، در شکل‌گیری الگوهای زیبایی‌شناسی مدرن سهم داشته است. تأثیرات اثبات‌شده‌ای که جاپنیسم[7] بر امپرسیونیست‌ها و تأثیراتی که

1 . Mark Rothko
2 . Jackson Pollock
3 . Wassily Kandinsky
4 . Franz Kline
5 . Willem de Kooning
6 . Harold Rosenberg
۷. جاپنیسم (Japanism): اصطلاحی که ابتدا توسط فرانسویان برای توصیف اشتیاق عموم به هنر ژاپنی به‌کاربرده شد. امروزه، بیشتر به تأثیر هنر ژاپنی -به‌خصوص، باسمهٔ ژاپنی- بر هنر گرافیک، نقاشی،

نگارگری ایران بر هنرمندانی چون هنری ماتیس[1] داشته، همگی شواهدی بر این مدعا هستند. همچنین تأثیر نقاشی چینی و اصل خودکاری[2] بر جریاناتی مثل فوتوریسم غیرقابل‌انکار است. از میان گرایش‌های مختلف هنر مدرن، اکسپرسیونیسم انتزاعی گرایشی است که می‌توان رد پای تأثیرات هنر چینی را بر آن به‌وضوح مشاهده نمود.

تقریباً در تمامی کتاب‌هایی که به ارائهٔ تاریخ هنر مدرن پرداخته‌اند، تأثیر قابل‌توجه سورئالیسم بر اکسپرسیونیسم انتزاعی شرح و بسط داده شده است (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۶۷-۳۶۱) که آبشخور این تأثیر را می‌بایست در استفاده از اصل «خودکاری» که از چین آغاز شده و در هنر سورئال به مدد دیدگاه‌های زیگموند فروید پیرامون ناخودآگاهی بازتولید گردیده، پی جست. ریشهٔ خودکاری به ادیان باستانی چین و به‌ویژه به تائوئیسم (دائوباوری) می‌رسد. آرمان موجود در جهان‌بینی تائوئیسم، هماهنگی آسمان، زمین و انسان‌ها با تائو است که تلاش دارد انسان را به حالت سرمدیِ قبل از وجود (عالم عدم) رهنمون سازد. در این آیین همه‌چیز به رابطهٔ انسان با طبیعت معطوف است نه به روابط بین انسانی. حتی جامعه وقتی به رستگاری می‌رسد که میان افراد آن جامعه با طبیعت هماهنگی به وجود آمده باشد. در تعالیم تائو، انسان موجودی طبیعی است و برای داشتن یک زندگی متعالی و معنی‌دار باید طبیعت را الگوی رفتارش قرار دهد و خود را با نظم و قانون ازلی که در سراسر عالم تسری دارد، منطبق سازد (ادلر، ۱۳۸٦: ۷٦-٥٦ و بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۲٥۹). این تسلیم شدن در برابر امور که با اعتقاد به سریان تائو در ذات رویدادها و موجودات همراه است، توسط ایزوتسو چنین تعبیر شده: «رها ساختن هر چیز با طبیعتِ آن چیز و انجام ندادن هیچ‌چیز از روی آگاهی و قصد» (ایزوتسو، ۱۳۸۹: ۴۳٦) که این به خودانگیختگی (خودکاری) نیز مشهور است، زیرا تعمق و مشاهده در اعمال طبیعت، به انسان می‌آموزد که عمل خودانگیخته درنهایت از عمل سنجیده تأثیر بیشتری دارد (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۲٦۳). ازاین‌رو نقاش چین باستان می‌کوشد تا میان روح خود و طبیعت، یگانگی به وجود آورد؛ بنابراین پیش از دست بردن به قلم‌مو، ساعت‌ها در طبیعت به مراقبه می‌پردازد و بعدازآن که احساس می‌کند به آن لحظهٔ یگانگی دست‌یافته، به‌یک‌باره با قلم‌مویش به کاغذ حمله می‌کند تا در بی‌خودترین شکل ممکن (عدم دخالت ارادی) جوهرهٔ طبیعت را نقاشی نماید. این روند در خلق سفالینه‌های لعاب‌پاشیده نیز قابل‌ملاحظه است. چراکه سفالگر لعاب را بر سطح سفالینه می‌ریزد/می‌پاشد تا دخالت خود را در شکل‌گیری فرم نهایی لعاب بکاهد و شُرّه‌های لعاب، خودشان مسیرشان را بیابند[3]. حدود هزار سال بعد، در غرب کرهٔ زمین، «آندره برتن» نظریه‌پرداز جنبش سورئالیسم که از اسلوب‌های فرویدی برای بررسی ناخودآگاهی در کارش بهره می‌جست، دستورالعملی برای نوشتن یک متن سورئالیستی به نام «خودکاریِ روانیِ ناب» ارائه می‌کند (پاکباز، ۱۳۸٦: ۲۰٦، ۸۱؛ لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۳) که از یک‌سو انسان را به یاد شیوهٔ نقاشی‌های کهن چینی و حمله‌ور شدن یک‌بارهٔ هنرمند به کاغذ می‌اندازد و از سوی دیگر با ویژگی‌های موجود در گفته‌های پولاک در مورد نقاشی کنشی شباهت بسیار دارد. شباهت‌های این دستورالعمل با نقاشی کنشی را می‌توان در سه ویژگی بارز

تزیین داخلی و صنعت‌گری باخترزمین در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و دههٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی اشاره دارد (پاکباز: ۱۳۸٦، ۲۸۹).

1 . Henri Matisse

۲. خودکاری یا خودانگاری یا اتوماتیسم یا تداعی آزاد (automatism): آزاد کردن تصویرهای ذهنیِ ناهشیار از قید نظارت عقل، اعمال ناخودآگاه و حرکات غیرارادی در جریان عمل نوشتن و نقاشی کردن می‌باشد که هنرمند در فرآیندِ تولید اثر به آن دست می‌زند و می‌کوشد به هرگونه مهار عقلی و ضمیر ناخودآگاه بر حرکات دست خود فائق آید و اجازه دهد تا ضمیر نیمه‌آگاه وی راهبر کنش هنری او باشد. خودکاری به‌منزلهٔ یک روش در هنر مدرن ابتدا در بیانیهٔ سورئالیسم- نوشتهٔ آندره برُتُن- با عنوان «خودکاریِ روانی ناب» طرح شد، سپس توسط اکسپرسیونیسم انتزاعی گسترش یافت (پاکباز: ۱۳۸٦: ۲۰۷-۲۰٦؛ پورتقی، ۱۳۸۸: ٦).

۳. لازم به ذکر است که شره‌کردن لعاب در این تکنیک، هم می‌تواند محصول کنش هنرمند (شیوهٔ ریختن لعاب بر سفالینه) باشد و هم می‌تواند محصول شرّه کردن لعاب در کوره باشد. برای مثال، سفالگر می‌تواند با لعابی که ویسکوزیتهٔ پایینی دارد، یک سری نقاط منظم بر سطح سفالینه قرار دهد تا در اثر حرارت و جاذبهٔ زمین، نقاط مذکور بر روی ظرف بلغزند. بدیهی است که نقطه‌هایی که در قسمت‌های افقی سفالینه قرار دارند (قسمت‌های بدون شیب) حرکتی نخواهند داشت، اما به هر روی، امر تصادفی و عدم کنترل صددرصدی سفالگر بر فرآیند لعاب‌دهی از ویژگی‌های این روش است.

طبقه‌بندی کرد. اول، خلوت کردن هنرمند قبل از شروع کار؛ دوم، عدم داشتن موضوع مشخص و سوم، سرعت عمل هنرمند در حین فرآیند خلق اثر.

به گفتهٔ لوسی‌اسمیت: «باید اذعان داشت که «تأثیرپذیری از نقاشی شرق» یک عنصر مهم در نقاشی آمریکایی سال‌های پس از جنگ جهانی دوم بود. همهٔ تحولات پی‌درپی در شیوه‌ها و سبک‌های هنری در این سال‌ها در یک عنصر مهم و قدرتمند به نام «انفعال» مشترک بودند. [...] بااین‌حال روش‌های هنرمندان شرقی نیز، در کنار نگاه زیبایی‌شناختی و فلسفهٔ هنری آن‌ها، تأثیرات مهمی بر آثار مهم این دوره برجای گذاشت» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۵۵-۵۴). برای مثال، «مارک تابی[1]» نقاش انتزاع‌گرای آمریکایی، علاوه بر دیدارهایی چند از خاور نزدیک و مکزیک، چندین سفر نیز به چین و ژاپن کرد که تأثیر آشکاری بر کارهایش برجای گذاشتند. در ژاپن او برای مدتی در یک معبد آیین ذن اقامت گزید و در همان‌جا به کیش بودایی درآمد. مارک تابی در سفرهای متعدد خود به شرق به‌طور مشخص قصد مطالعه به روی هنر خطاطی چین را داشت. همچنین برخی آثار هنرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی مثل آثار «فرانتز کلاین» خلق نوعی فضای چینی به‌وسیله ایجاد ذره‌ای بسیار بزرگ بر روی بوم بود (همان: ۵۵-۵۳).

جکسون پولاک و نقاشی کنشی

جکسون پولاک در ۱۹۴۷م به شیوهٔ انتزاع آزاد و غیر شکلیِ مبتنی بر روش پاشیدن لکه‌های رنگ به روی بوم، سنت نقاشی اروپایی را کنار گذاشت. پولاک به‌واسطه کنش عصبی اعضای بدن که تقریباً شبیه رقصی پر تب‌وتاب یا میدان جنگ علیه گاو نری وحشی بود، فوران‌های رنگ را با آهنگی ناشی از حرکت اعضای بدنش روی بوم می‌پاشید. «نقاشی کنشی و رنگ‌چکانی» فرمولی بود که در ۱۹۵۲م رزنبرگ به تکنیک پولاک اطلاق کرد؛ روشی که پولاک می‌توانست به مدد آن، افکارش را به‌خوبی بازگو کند (بکولا، ۱۳۸۹: ۳۶۲؛ لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۲؛ پارمزانی، ۱۳۹۰: ۹۱). پولاک در مورد خلق نقاشی‌های کنشی‌اش می‌گوید: «من پیوسته از ابزار معمول کار نقاشی مانند سه‌پایه، تخته‌رنگ، قلم‌مو و غیره فاصله می‌گیرم. برعکس ترجیح می‌دهم از چسب، کاردک، چاقو و رنگ چکاندنی یا رنگ غلیظ آمیخته با شن ریزه، خرده‌شیشه و یا هر مادهٔ خارجی افزودنی دیگر، استفاده کنم. هنگامی‌که مشغول نقاشی هستم حقیقتاً نمی‌دانم چه‌کار می‌کنم. تنها پس از یک مدت آشنا شدن و ارتباط برقرار کردن با اثر است که درمی‌یابم چه‌کاری انجام داده‌ام. من از هرگونه تغییر یا حتی خراب کردن تصویر در کارم ابایی ندارم، چراکه نقاشی نیز زندگیِ مالامال از تحول و دگرگونی خود را دارد و من اجازه می‌دهم که این زندگی به‌راستی تحقق پذیرد. تنها زمانی که ارتباطم با نقاشی قطع می‌شود نتیجهٔ کار افتضاح است، در غیر این صورت نقاشی سرشار از بده-بستان راحت بوده و نهایتاً چیز خوبی از کار درخواهد آمد» (پولاک به نقل از لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۳-۴۲)، اما برخلاف تصور، کار پولاک تصادفی نبود و کنترلی کلی روی اعضای بدن و حالت‌هایش داشت و آن‌ها را با موضوع رنگ‌های مورداستفاده‌اش تطابق می‌داد (پارمزانی، ۱۳۹۰: ۹۱). یکی از نتایج اساسی شیوهٔ کار پولاک، ازنقطه‌نظر تماشاگر، همان نحوهٔ رفتار با فضا بود. پولاک هرگز مسائل و جنبه‌های فضایی را نادیده نمی‌گرفت و درواقع نقاشی‌های او صاف و مسطح نیستند. برعکس او فضایی را خلق می‌کرد که مبهم و ناشناخته به نظر می‌رسید. از این منظر، پولاک نه‌تنها به سورئالیست‌ها بلکه به سزان نیز مرتبط می‌شود. ریتم در حال گردشی که پولاک در کارش ایجاد می‌کند، نوعی گسترش فضایی است که در سراسر بوم و نه صرفاً در عمق آن جریان می‌یابد. این حرکت فضایی پیوسته مشهود بوده و درنهایت به‌سوی مرکز تابلو، یعنی جایی که سنگینی اصلی پهنه تصویر را تحمل می‌کند، بازمی‌گردد. این نکته که تصویر اصلی در آثار پولاک پیش از ساخته‌شدن کناره‌های بوم خلق می‌شد و درواقع کناره‌ها و اطراف بوم بعداً در هماهنگی و تناسب با آنچه قبلاً ساخته شده بود به وجود می‌آمدند، عامل اصلی در حرکت نگاه بیننده در سراسر تابلو و تمرکز دید بر روی حرکت جانبی است. هارولد رزنبرگ، مهم‌ترین نظریه‌پرداز اکسپرسیونیسم انتزاعی، خاطرنشان می‌سازد که «کنش روی بوم» درواقع یک رفتار رهایی‌طلبانه

1 . Mark Tobey

نسبت به معیارهای سیاسی، اخلاقی و زیبایی شناسانه است. حتی ممکن است در مورد پولاک و برخی از همتایان او گفته شود که این رفتار در حقیقت واکنشی به‌منظور بیگانه شدن از قیود اجتماعی است. فرانک اوهارا[1] رفتار هنرمند در این وضعیت را شکنجه شدن به خاطر بدبینی نسبت به خود و عذاب کشیدن به خاطر دلواپسی‌ها ارزیابی می‌کند (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۶-۴۲).

شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی

اگرچه همان‌طور که لوسی‌اسمیت بیان داشت، نباید فراموش کرد که اکسپرسیونیسم انتزاعی یک شیوهٔ کاملاً تمامیت یافته و بدون هیچ‌گونه تغییرپذیری نمی‌باشد. بااین‌وجود، نگارندگان نظر به آنچه گفته شد و بر پایهٔ نظریات لوسی‌اسمیت، شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی را استخراج نمودند و پس از ادغام موارد مشابه در یکدیگر، به ۱۶ شاخص دست‌یافته‌اند که عبارت‌اند از: ۱. نداشتن روایت مشخص. ۲. توجه به عناصر غیر شکلی و بی‌توجهی به عناصر دلالت‌گر. ۳. توجه به خودکاری هنرمند (اتوماتیسم). ۴. رنگ‌گذاری با رویکردهای غیرمعمول مثل پاشیدن، چکانیدن و تاشیسم که بیانگر کنش هنرمند هستند. ۵. صاف و یکدست نبودن سطح تابلوی نقاشی. ۶. ابا نداشتن از هرگونه تغییر و خرابیِ احتمالی در تصویر. ۷. وجود ریتم در حال گردش و گسترده در سراسر بوم. ۸. سنگین‌تر بودن قسمت‌های مرکزی پهنهٔ تصویر نسبت به کناره‌ها. ۹. تکمیل کردن کناره‌های تصویر بعد از شکل‌گیری قسمت‌های میانی، در تناسب و هماهنگی با آن. ۱۰. بی‌توجهی نسبت به قیود اجتماعی، معیارهای سیاسی، اخلاقی و زیبایی‌شناسانهٔ زمانه. ۱۱. تبدیل‌شدن بوم به یک رویداد هنری، نه محلی برای ارائهٔ عناصر تجسمی. ۱۲. وجود کنترل کلی بر فرآیند تصادفیِ رنگ‌گذاری و کاملاً تصادفی نبودن اثر نهایی. ۱۳. کنش هنرمند به‌منزلهٔ واکنشی به دلواپسی‌ها، بدبینی‌ها و عذاب‌هایش. ۱۴. خلوت کردن هنرمند قبل از شروع کار. ۱۵. پویایی، سرعت عمل زیاد و بی‌خود شدن نسبی هنرمند در فرآیند خلق اثر. ۱۶. توجه به آهنگ ناشی از حرکت آزادانهٔ اعضای بدن هنرمند در هنگام خلق اثر.

بررسی وجود اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی در میان شش اثر منتخب سفالی

برای مطالعهٔ شاخص‌های ذکر شدهٔ بالا در سفالینه‌های منتخب، ابتدا لازم است شاخص‌هایی که قابلیت بررسی در این امر را ندارند، از لیست کنار گذاشته شوند. به دلیل وجود فاصلهٔ زمانی عصر حاضر با زمانهٔ تولید این سفالینه‌ها و همچنین به دلیل عدم وجود منابع پیرامون شیوهٔ دقیق هنری تولیدکنندگان آن‌ها، بررسی شاخص‌های شماره ۱۳ تا ۱۶ - که بیشتر متناظر به وجوه کیفی و احوالات هنرمند در حین فرآیند خلق اثر هستند- در این سفالینه‌ها ناممکن گشته است. همچنین به دلیل عدم وجود ابزار و مقیاس اندازه‌گیریِ تعریف‌شده، سنجش میزان وجود این چهار شاخصِ کیفی در این سفالینه‌ها امری غیرعلمی می‌نمایاند؛ بنابراین، این چهار ویژگی از لیست کنار گذاشته‌شده‌اند. همچنین در شاخص شمارهٔ ۱۰، «بی‌توجهی نسبت به قیود اجتماعی، معیارهای سیاسی و اخلاقی زمانه»، به دلایلی که در بالا ذکر گشت، به‌صورت «بی‌توجهی نسبت به قیود زیبایی‌شناسانهٔ زمانه» تصحیح گشته و در لیست ابقا شده است. درنتیجه نگارندگان بر مبنای ۱۲ شاخصِ باقی‌مانده و با استفاده از طیف لیکرت، کارت مشاهده‌ای طراحی نموده‌اند تا به مدد آن، وجود و شدت وجود شاخصه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی را در این شش اثر منتخب سفالی بررسی نمایند. این کارت مشاهده برای هر یک از سفالینه‌ها به‌صورت مجزا توسط نگارندگان تکمیل گشته است. جدول ۲ برای نمونه، کارت مشاهده‌ای را که برای سفالینهٔ شماره ۱ پرشده، نشان می‌دهد.

---

۱. فرانک اوهارا (Frank O'Hara): منتقد و هنرمند آمریکایی (۱۹۶۶-۱۹۲۶م).

جدول ۲: کارت مشاهده برای تشخیص میزان وجود شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی در سفالینهٔ شمارهٔ ۱ (مأخذ: نگارندگان)

شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی	بسیار زیاد	زیاد	به‌طور متوسط	کم	بسیار کم
نداشتن روایت مشخص	✓				
توجه به عناصر غیر شکلی و بی‌توجهی به عناصر دلالت‌گر	✓				
توجه به خودکاری هنرمند			✓		
رنگ‌گذاری با رویکردهای غیرمعمول مثل پاشیدن، چکانیدن و تاشیسم که بیانگر کنش هنرمند هستند	✓				
صاف و یکدست نبودن سطح نهایی اثر					✓
ابا نداشتن از هرگونه تغییر و خرابیِ احتمالی در تصویر	✓				
وجود ریتم در حال گردش و گسترده در سراسر تصویر	✓				
سنگین‌تر بودن قسمت‌های مرکزی پهنهٔ تصویر نسبت به کناره‌ها				✓	
تکمیل کردن کناره‌های تصویر بعد از شکل‌گیری قسمت‌های میانی، در تناسب و هماهنگی با آن					✓
بی‌توجهی نسبت به قیود زیبایی‌شناسانهٔ زمانه		✓			
تبدیل‌شدن سطح کار به یک رویداد هنری، نه محلی برای ارائهٔ عناصر تجسمی	✓				
وجود کنترل کلی بر فرآیند تصادفیِ رنگ‌گذاری و کاملاً تصادفی نبودن اثر نهایی	✓				

برای کمّی کردن اطلاعات حاصل از این شش کارت مشاهده، به هر یک از قسمت‌های طیف لیکرت، عددی متناظر گشته که در جدول ۳ آمده است. در انجام این امر، مساوی بودنِ قسمت‌های پنج‌گانهٔ طیف لحاظ شده است.

جدول ۳: امتیازدهی به قسمت‌های پنج‌گانهٔ طیف (مأخذ: نگارندگان)

طیف:	بسیار زیاد	زیاد	به‌طور متوسط	کم	بسیار کم
امتیاز:	۲۱	۱۶	۱۱	٦	۱

بنابراین روند امتیازدهی، اگر سفالینه‌ای همهٔ این ۱۲ شاخص را در حد «بسیار زیاد» دارا باشد، امتیازی معادل ۲۵۲ و اگر همهٔ این ۱۲ شاخص را در حد «بسیار کم» دارا باشد، امتیاز ۱۲ را کسب خواهد کرد. در جدول ٤، نتایج کمّی کردن اطلاعات حاصل از کارت‌های مشاهدهٔ این سفالینه‌ها ارائه شده است. جدول ٤ همچنین نشان می‌دهد که درصد تطبیق هر یک از سفالینه‌ها با هر یک از شاخصه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی چقدر می‌باشد. به‌علاوه، در ردیف پایانی این جدول، میزان تطبیق هر یک از سفالینه‌ها با مجموعهٔ شاخص‌ها مشخص گردیده است. جدول ٥ نیز میزان تطبیق و عدم تطبیق سفالینه‌های منتخب را با شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی را به‌صورت نموداری به نمایش می‌گذارد.

جدول ۴: امتیاز کسب‌شده و درصد تطبیق مجموعهٔ شش اثر سفالی با هر یک از شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی (مأخذ: نگارندگان)

	امتیاز سفالینه ۱	امتیاز سفالینه ۲	امتیاز سفالینه ۳	امتیاز سفالینه ۴	امتیاز سفالینه ۵	امتیاز سفالینه ٦	جمع امتیاز	درصد دقیق تطبیق	درصد گردشدهٔ تطبیق
شاخص ۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۱۲٦	%۱۰۰	%۱۰۰
شاخص ۲	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۱٦	۱	۱۰۱	%۸۳/۴۷	%۸۳/۵
شاخص ۳	۱۱	۱٦	۱٦	۱۱	۱۱	۱٦	۸۱	%٦۲/۲۸	%٦۲
شاخص ۴	۲۱	۲۱	۲۱	۱۱	۲۱	۲۱	۱۱٦	%۹۲/۰٦	%۹۲
شاخص ۵	۱	۱	۱	۱	۱	۱	٦	%۰/۰۴	%۰
شاخص ٦	۲۱	۲۱	۱	٦	٦	٦	٦۱	%۴۸/۴۱	%۴۸
شاخص ۷	۲۱	۲۱	۲۱	۱۱	۲۱	۲۱	۱۱٦	%۹۲/۰٦	%۹۲
شاخص ۸	٦	۱	٦	۱۱	٦	۱۱	۴۱	%۳۲/۵۳	%۳۲/۵
شاخص ۹	۱	۱	۱	۱	۱	۱	٦	%۰/۰۴	%۰
شاخص ۱۰	۱٦	۱٦	۱٦	۱٦	۱٦	۱٦	۹٦	%۷٦/۱۹	%۷٦
شاخص ۱۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۱۲٦	%۱۰۰	%۱۰۰
شاخص ۱۲	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۲۱	۱۲٦	%۱۰۰	%۱۰۰
جمع امتیاز از ۲۵۲ امتیاز کل	۱۸۲	۱۸۲	۱٦۷	۱۵۲	۱٦۲	۱۵۷	-	-	-
تطبیق با مجموع ۱۲ شاخص	%۷۲/۲۲	%۷۲/۲۲	%٦٦/۲٦	%٦۰/۳۱	%٦۴/۲۸	%٦۲/۳۰	-	میانگین: %٦٦/۲٦	میانگین: %٦٦

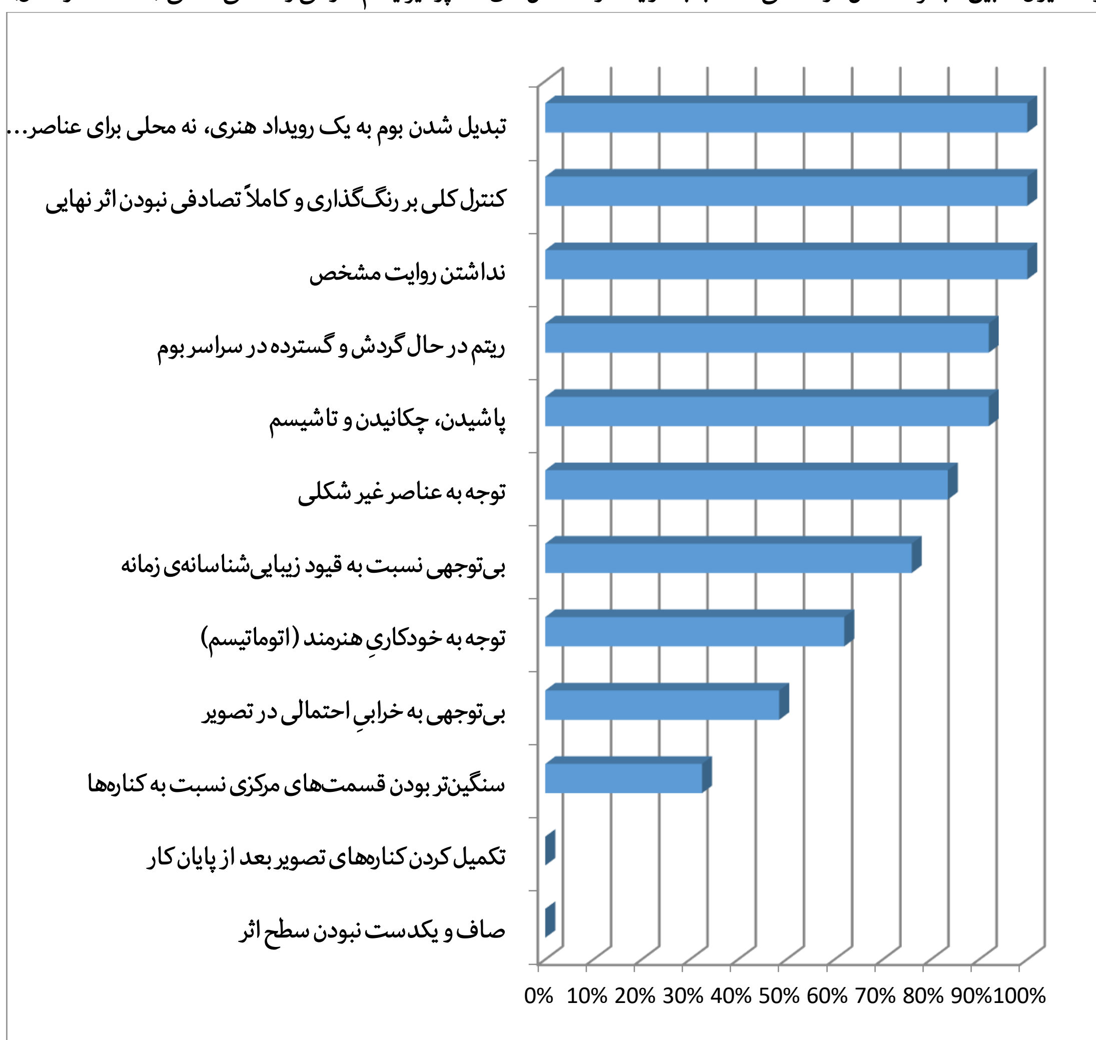
جدول ۵: درصد تطبیق هرکدام از شش اثر سفالی با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی (مأخذ: نگارندگان)

	تصویر	تطبیق با شاخص‌های اکسپرسیونیزم انتزاعی و نقاشی کنشی / عدم تطبیق
سفالینه شماره ۱		72 %
سفالینه شماره ۲		72 %
سفالینه شماره ۳		66 %
سفالینه شماره ٤		60 %

سفالینه شماره ۵		64 %
سفالینه شماره ٦		62 %

اگر این شش اثر سفالین به‌منزلهٔ یک مجموعهٔ کل در نظر گرفته شوند، نمودار ۱ میزان تطبیق این مجموعه را با هر یک از شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی از بیشترین تا کمترین میزان تطبیق نشان می‌دهد:

نمودار ۱: میزان تطبیق مجموعهٔ شش اثر سفالی منتخب با هر یک از شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی (مأخذ: نگارندگان)



علل تشابه میان شش سفالینهٔ منتخب با اندیشه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی

منبع الهام مشترک

هنرمند چینی تحت تأثیر اندیشهٔ تائوئیسم دست به خلق آثاری ازجمله نقاشی تائویی و آثار سفالی لعاب‌پاشیده می‌زند[۱]. بنا بر باور اتینگهاوزن، این سفالینه‌های چینی، یکی از سه منبع الهام سفالگران قرون اولیهٔ اسلامی ایران بوده است (اتینگهاوزن، ۱۳۸۴: ۲۱-۱۷). در دورهٔ تانگ (مصادف با قرون اولیهٔ اسلامی) این سفالینه‌ها و سبک لعابشان به‌واسطه دادوستدهای تجاری و سایر تبادلات فرهنگی و هنری (مثل وجود هنرمندان چینی در دربار عباسیان) به سرزمین‌های اسلامی ازجمله ایران می‌رسد و در ابتدا مورد تقلید قرار می‌گیرد؛ اما هنرمندان ایرانی سپس به دامنهٔ رنگی آن می‌افزایند و همچنین نقوش ایرانی-اسلامی را به روش «نقش کنده» (اسگرافیتو) بر آن اضافه می‌کنند (کیانی و کریمی، ۱۳۶۴: ۲۱). هنرمند قرن بیستم نیز با این‌گونه آثار هنر چینی بعد از حدود ۱۱ قرن مواجه شده، آن‌ها را مورد اقتباس قرار می‌دهد و به دنبال آن، سبک‌های نوین هنری ازجمله اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی از دل آن زاده می‌شود؛ یعنی نوع خاصی از زیبایی‌شناسیِ یک تمدن و جغرافیا، به حوزهٔ تمدنی و جغرافیایی دیگر رفته و در آنجا نیز موردتوجه و الهام قرار می‌گیرد. همان‌طور که هنرمند عصر مدرن پس از مواجهه با آثار نقاشی چینی تحت تأثیر آن‌ها قرار گرفته و به دنبال آن، آثار کنشی پولاک خلق می‌شود، هنرمند ایرانی در قرون اولیهٔ اسلامی نیز پس از رویارویی با آن سفالینه‌های چینی، دست به خلق و بازتولید آثار سفالی لعاب‌پاشیده به روش خاص خود می‌زند، یعنی هم نقاش عصر مدرن و هم سفالگر قرون اولیهٔ اسلامی از منبع الهام مشترک بهره می‌جویند که نتیجهٔ آن، به‌کارگیری زیبایی‌شناسی مشابه خواهد بود. اگرچه ۱۱۰۰ سال اختلاف‌زمانی مابین آن‌ها وجود دارد، اما هر دو به این نوع خاص زیبایی‌شناسی واکنشی مشابه نشان می‌دهند و آن را به دیدهٔ مثبت می‌نگرند و به خلق آثاری با الهام از آن اما به شیوهٔ خاص خود می‌پردازند.

شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه

شرایط اجتماعی قرون اولیهٔ اسلامی در ایران شباهت‌هایی نیز با شرایط اجتماعی غرب در نیمهٔ نخست قرن بیستم میلادی دارد که می‌تواند دلیل دیگری بر تشابه این سفالینه‌ها به آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی باشد. جامعهٔ ایران در قرون ۱ تا ۴ ق، صحنهٔ کشاکش قدرت میان اعراب و شورش‌های مردمی و حکومت‌های حکام ناپایدار است. اینکه در این بازهٔ زمانی، ۹ سلسلهٔ امویان، عباسیان، طاهریان، علویان، آل‌بویه، آل زیار، صفاریان، سامانیان و غزنویان هر یک به‌صورت مقطعی و کوتاه به بخش‌هایی از ایران تسلط یافته‌اند، خود نشان از بی‌ثباتی، ناامنی و عدم آرامش در جامعه دارد. همچنین ظلمی که حاکمان اموی و عباسی بر ایرانیان اعمال می‌کردند، بر کسی پوشیده نیست (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۴۶۳-۳۷۳؛ پطروشفسکی، ۱۳۵۴: ۴۶-۴۵؛ اشپولر، ۱۳۸۶: ۹۹-۳۱؛ پرویز، ۱۳۹۰: ۳۷۶-۳۷۳). جامعهٔ غربی نیز در نیمهٔ اول قرن بیستم، دو جنگ جهانی را از سر گذرانده و ارزش‌های پیشین خود را به‌نوعی ازدست‌رفته و مخدوش می‌یابد. یأس، ناامنی و وحشت بر مردم حاکم شده و جامعه در بحران فرو می‌رود. طبق آنچه تقریباً در همهٔ منابع پیرامون هنر مدرن گفته شده، کنش این هنرمندان مدرن، واکنشی به میراث جنگ جهانی دوم است. پس هم سفالگر ایرانی قرون اولیهٔ اسلامی و هم هنرمندان عصر مدرن، شرایط اجتماعی مشابهی را تجربه کرده‌اند که می‌تواند به تشابه در آثارشان منجر گردیده باشد.

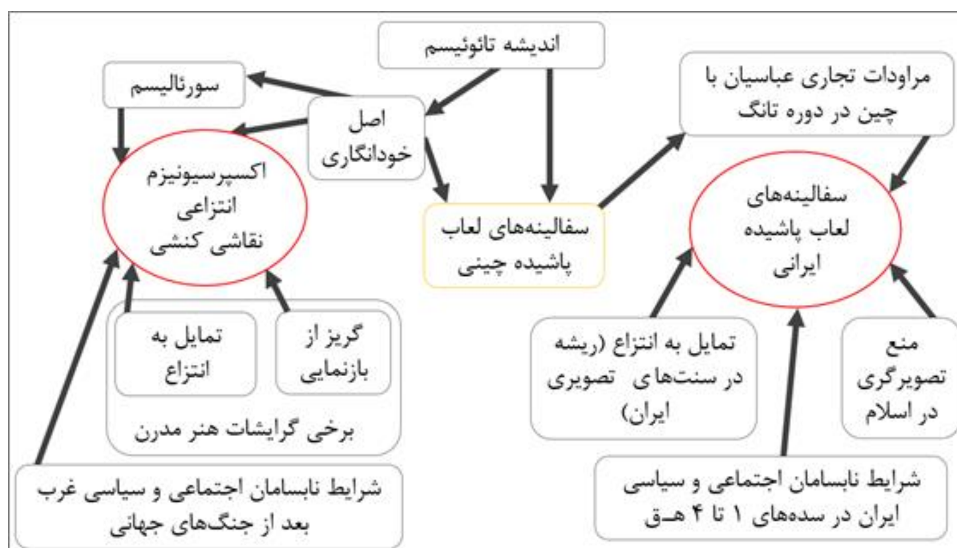
---

۱. مقصد نهایی هنر تائوییِ چین، وفق و سازش‌یافتن با ضرباهنگ کیهانی است؛ بنابراین در نقاشی‌های تائویی منظرهٔ دورهٔ تانگ، همهٔ عناصر فقط برای نشان دادن و القای فضای خالی و عدمِ تائویی از طریق تضاد نقش شده‌اند، زیرا در عین نمایش خلأ طبیعت، در همان آن، از فضای خالی و خلأ تائو سر برآورده‌اند. این ضرباهنگ، در خوشنویسی چینی نیز موجود است و خوشنویس چینی، بی‌تکیه دادن دست، قلم را به کار می‌گیرد و حروف پرپیچ‌وخم را ترسیم می‌کند. این شیوه خصلتی درعین‌حال روان، اما فشرده به هنرمند می‌بخشد (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳-۱۲؛ مددپور، ۱۳۸۸: ۲۳۲، ۲۳۱) که می‌توان آن را در شیوهٔ سفالگر چینی در پاشیدن لعاب بر روی سفالینه‌های مذکور در دورهٔ تانگ نیز، ملاحظه نمود.

مبانی زیبایی‌شناسی مشابه: تمایل به انتزاع

تعداد کثیری از پژوهشگران هنر اسلامی بر این موضع اتفاق‌نظر دارند که یکی از شاخص‌های هنر اسلامی (هنرهای بصری اسلامی) «گرایش به انتزاع» می‌باشد؛ زیرا نه‌تنها در شرع اسلام صورتگری و طبیعت‌پردازی منع و تحریم شده است، بلکه آثاری با نقوش انتزاعی، از قبل از ظهور اسلام در مناطقی که اسلام بر آن سیطره داشته، موجود بوده است (البهنسی، ۱۳۸۷: ۸۶؛ بورکهارت، ۱۳۹۲: ۴۰؛ بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۱۹؛ اتینگهاوزن، ۱۳۹۰: ۲۶-۲۵) و بعد از ورود اسلام به سرزمین‌های گوناگون و شکل‌گیری هنر اسلامی، این تمایل به نقوش انتزاعی (البته در کنار نقوش گیاهی و هندسی) به‌منزلهٔ جایگزینی برای نقوش جانوری و فیگوراتیو موردتوجه و کاربرد قرار می‌گیرد[1]؛ بنابراین بدیهی می‌نماید که هنرمند اسلامی بعد از مواجهه با سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ چینی، با آغوش گشاده از آن استقبال نماید و آن را دستمایهٔ خلق آثار جدید نماید؛ زیرا این سفالینه‌های چینی نه‌تنها دارای هیچ‌وجه متضادی با آموزه‌های اسلامی نیستند، بلکه از خطوط قرمز هنر اسلامی نیز بسیار فاصله‌دارند، زیرا از یک‌سو فرم آن‌ها یک شئ کوزه‌مانند می‌باشد (مجسمه نیستند) و از سوی دیگر، این سفالینه‌ها اساساً فاقد نقوش هستند. به‌علاوه، داری وجه کاربردی نیز می‌باشند و قرار نبوده که به‌منزلهٔ یک شئ هنریِ صرف و زینتی قلمداد شوند. پس بدون هیچ تغییری این قابلیت را داشته‌اند که در سرزمین های اسلامی موردتوجه خریداران خود قرار گیرند. در تقویت این ادعا، باید اضافه نمود که بلخاری معتقد است «حکمت هنر اسلامی، اشتراکات بسیار زیادی با حکمت تائوئیسم، حکمت و هنر هندوئیسم و حکمت ژاپنی شینتو دارد. هنر در تمامی تمدن‌های شرقی، به دلیل وجود جنبه‌های شهودی، هنر محسوب می‌شود و جنبه‌های شهودی هم درواقع بیانگر خصلت انتزاعی این هنرهاست» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۷۳). در سوی دیگر این مطالعهٔ تطبیقی، اکسپرسیونیسم انتزاعی است. گریز از بازنماییِ صرف و گرایش به انتزاع که در بسیاری از شاخه‌های هنر مدرن به‌وضوح قابل‌مشاهده است، رفته‌رفته شدت می‌گیرد تا در اکسپرسیونیسم انتزاعی به اوج خود می‌رسد. آنچنان‌که آثار پولاک، تنها با چکانیدن رنگ بر روی پارچهٔ بوم شکل می‌گیرند، بنابراین می‌توان چنین ادعا نمود که این سه گروه آثار هنری (سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ چین و ایران و آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی) هر یک به دلایل خاص خود، از زیبایی‌شناسی مشابهی پیروی می‌کنند که هر سه را به انتزاع می‌رساند: سفالگر چینی با الهام از اندیشهٔ تائوئیسم، لعاب را می‌پاشد، هنرمند ایرانی با توجه به مبانی تصویرگری اسلامی و با الهام از این سفالینه ها، آثار خود را خلق می‌کند و پولاک در مسیر دور شدن از بازنمایی، سوار بر اندیشه‌های هنر سورئال، اصل خودکاری و شاید با الهام از سفالینه‌های لعاب‌پاشیدهٔ چینی و ایرانی، نقاشی‌های کنشی خود را می‌آفرینند. شکل ۱ این روند تأثیرگذاری و تأثیرپذیری را با عوامل شکل‌دهنده به آن‌ها نشان می‌دهد.

۱. زیرا در تفکر اسلامی، به‌جز خداوند، هیچ‌چیز ثبات ندارد و همه‌چیز فانی است؛ هر چیزی زایل و باطل می‌شود، مگر صورت و وجه خداوند؛ البته او غیرقابل به تصویر کشیدن است؛ بنابراین در هنر اسلامی، هنرمند تنها به تصویر کردن وجه‌الله می‌پردازد و صورت و شکل انسان به کنار می‌رود (البهنسی، ۱۳۸۷: ۸۷). موضوع منع تصویرگری در فقه اسلامی همچنان موضوعی مورد مباحثه است و برخی ریشهٔ آن را در تقابل اسلام در برابر بت‌پرستی و اصل **تجسّد** در الهیات مسیحی می‌دانند که مسبب گسترش هنرهای تصویری در فرهنگ مسیحی بوده است.



شکل ۱: عوامل شکل‌دهنده به سفالینه‌های لعاب‌پاشیده چین و ایران، اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنشی (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

ازآنجاکه حداقل و حداکثر میزان تطبیق این شش اثر سفالی با اندیشه‌های اکسپرسیونسم انتزاعی و نقاشی کنشی حدود ٦٠ تا ٧٢ درصد می‌باشد، می‌توان استدلال کرد که همگی این آثار، تطبیق قابل‌توجهی با اندیشه‌های ذکرشده دارند. در جهت تقویت این استدلال، لازم به ذکر است که الزاماً همهٔ ١٦ شاخص اکسپرسیونسم انتزاعی، حتی در آثار بسیار معروف این سبک نیز به‌طور یکجا حضور ندارند. برای مثال، آثار ویلم دکونینگ فاقد شاخص‌های «نداشتن روایت مشخص» و «توجه به عناصر غیر شکلی» می‌باشد و آثار مارک تابی شاخص «ریتم در حال گردش و گسترده در سراسر بوم» را ندارد. بنابراین بسیاری از آثار هنرمندان مطرح اکسپرسیونسم انتزاعی، تطبیق صددرصدی با شاخص‌های زیبایی‌شناسی این سبک ندارند و در صورت مطالعه، احتمالاً این میزان چیزی در حدود ٥٠ تا ٨٠ درصد خواهد بود. همان‌طور که نمودار ١ و جدول ٤ نشان می‌دهد، بیشترین میزان تطبیق سفالینه‌های مذکور با اندیشه‌های اکسپرسیونسم انتزاعی و نقاشی کنشی در شاخص‌های «تبدیل‌شدن سطح کار به یک رویداد هنری نه محلی برای ارائهٔ عناصر تجسمی»، «وجود کنترل کلی بر فرآیند تصادفیِ رنگ‌گذاری و کاملاً تصادفی نبودن اثر نهایی» و «نداشتن روایت مشخص» (به‌طور ١٠٠%) است و بعد از آن، شاخص‌های «وجود ریتم در حال گردش و گسترده در سراسر تصویر» و «رنگ‌گذاری با رویکردهای غیرمعمول مثل پاشیدن، چکانیدن و تاشیسم که بیانگر کنش هنرمند هستند» می‌باشد که ٩٢% با یکدیگر تطبیق دارند. از میان ١٢ شاخصِ مطالعه شده، دو شاخص نیز وجود دارد که شش اثر سفالی منتخب هیچ تطبیقی با آن‌ها ندارد. این دو شاخص عبارت‌اند از «صاف و یکدست نبودن سطح تابلوی نقاشی» و «تکمیل کردن کناره‌های تصویر بعد از شکل‌گیری قسمت‌های میانی در تناسب و هماهنگی با آن». مطابق با جدول ٥ از میان شش سفالینهٔ منتخب، سفالینه‌های شمارهٔ ١ و ٢ بیشترین میزان تطبیق و سفالینه شماره ٤ کمترین میزان تطبیق را با ویژگی‌های اکسپرسیونسم انتزاعی و نقاشی کنشی دارد. نگارندگان معتقدند علل اصلی تشابه میان این سفالینه‌های منتخب با اندیشه‌های اکسپرسیونسم انتزاعی و نقاشی کنشی، استفادهٔ هنرمندان هر دو عصر از منابع الهام مشترک (آثار هنری چین) و دارا بودن شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه (یأس و ناامنی ناشی از جنگ) و مبانی زیبایی‌شناسی مشابه (تمایل به انتزاع) می‌باشد.

از محدودیت‌ها و کاستی‌های پژوهش حاضر، باید به دو مورد اشاره نمود: ١. اگرچه کارت مشاهده به‌صورت بی‌طرفانه توسط نگارندگان پرشده، اما دخالت سلیقهٔ ایشان هرچند هم اندک باشد، غیرقابل‌حذف است. این امر می‌تواند درصد تطبیق میان اندیشه‌های اکسپرسیونسم انتزاعی با این سفالینه‌ها را تحت‌الشعاع قرار دهد. بااین‌وجود، نگارندگان چنین می‌پندارند که اگر کارت‌های مشاهده توسط پژوهشگران دیگری تکمیل گردد، اعداد متفاوتی به دست

خواهد آمد اما احتمال می‌رود درصد تطبیق نهایی این سفالینه‌ها با اندیشه‌های مذکور، چیزی نزدیک به نتایج پژوهش حاضر باشد. ۲. به دلیل فاصلهٔ زمانی بسیار زیاد با زمانهٔ تولید این آثار سفالی و همچنین به دلیل عدم وجود منابعی پیرامون شیوهٔ دقیق ساخت این آثار و عملکرد هنرمندان آن‌ها در حین تولید، بررسی برخی شاخص‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی (موارد ۱۳ تا ۱۶) در این سفالینه‌ها امری تقریباً ناممکن گشته است و پژوهشگران قادر نبوده‌اند تا کنش فیزیکی خالقانِ سفالینه‌های مذکور و احوالات آن‌ها (که یکی از مهم‌ترین شاخص‌های نقاشی کنشی است) را مطالعه نمایند. ذکر این نکته ضروری است که پژوهشگران در این حوزه مجبور هستند تنها از روی شواهد و مطالعهٔ اثر هنری، گمانه‌زنی نمایند و حدسیاتشان از قطعیت صددرصدی برخوردار نخواهد شد. امید می‌رود تا پژوهش‌های آتی پیرامون شرایط هنرمندان ایران در قرون اولیهٔ اسلامی، بتواند این ابهامات را کاسته و برطرف نماید. نگارندگان پیشنهاد دارند که پژوهشگران، مبانی زیبایی‌شناسی هنرهای کاربردی پیشین ایران را به‌ویژه آثاری که بیشتر در دسترس عموم مردم بوده‌اند، بیشتر موردمطالعه قرار دهند تا ضمن شناسایی و فهم عمیق‌تر از فرهنگ و هنر ایرانی، بتوان از آن‌ها در راستای خلق آثار معاصر بهره جست، چراکه نگارندگان باور دارند پژوهش‌های صورت گرفته بر هنر ایران، بیشتر بر آثار هنریِ فاخر متمرکز و آثار غیر فاخر (همچون سفالینه‌های لعاب‌پاشیده) همچنان دور از نظر و نیازمند تحقیقات متعدد می‌باشد.

فهرست منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۸٤). ***تاریخ هنر ایران (۷) هنر سامانی و غزنوی***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۲. اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۹۰). ***هنر در جهان اسلام***. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: بصیرت.

۳. ادلر، جوزف ا. (۱۳۸٦). ***دین‌های چینی***. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.

٤. اشپولر، برتولد. (۱۳۸٦). ***تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی***. ج۱. ترجمه جواد فلاطوری. تهران: علمی و فرهنگی.

٥. البهنسی، عفیف. (۱۳۸۷). ***هنر اسلامی***. ترجمه محمود پورآقاسی. تهران: سوره مهر.

٦. ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۸۹). ***صوفیسم و تائوئیسم***. ترجمه محمدجواد گوهری. تهران: روزنه.

۷. بکولا، ساندرو. (۱۳۸۹). ***هنر مدرنیسم***. ترجمه رویین پاکباز و همکاران، تهران: فرهنگ معاصر.

۸. بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی عرفان تائویی با عرفان اسلامی». ***اورنگ: مجموعه مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنر***. تهران: سوره مهر.

۹. بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹٤). ***قدر: نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی***. تهران: سوره مهر.

۱۰. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). ***هنر اسلامی: زبان و بیان***. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

۱۱. بورکهارت، تیتوس. (۱۳٦۹). ***هنر مقدس: اصول و روش‌ها***. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

۱۲. پارمزانی، لوردانا. (۱۳۹۰). ***هنر قرن بیستم: جنبش‌ها، نظریه‌ها، مکاتب و گرایش‌ها***. ترجمه مریم چهرگان و سمانه میرعابدی. تهران: نظر.

۱۳. پاکباز، رویین. (۱۳۸٦). ***دایره المعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

۱٤. پرویز، عباس. (۱۳۹۰). ***تاریخ سرزمین ایران: ۲۵ قرن تاریخ***. تهران: نگاه.

۱۵. پطروشفسکی، ایلیا پاولویچ. (۱۳٥٤). ***ایران در اسلام (از هجرت تا پایان قرن نهم هجری)***. ترجمه کریم کشاورز. تهران: پیام.

۱٦. پورتقی، سمیرا. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی ایدهٔ تداعی آزاد (اتوماتیسم) در نقاشی و تأثیرات آن در نقاشی معاصر ایران». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***، تهران: دانشگاه هنر.

۱۷. حاجعلی، سحر. (۱۳۹۲). «اتفاق در آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی با بررسی موردی آثار جکسون پولاک». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکزی.

۱۸. حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۹۲). ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی***. تهران: سمت.

۱۹. خضایی، وحید؛ و محسن مراثی. (۱۳۹۰). «بررسی و تطبیق گرایش به انتزاع در نقوش سفالینه‌های ایران باستان و شیوهٔ اپ‌آرت». ***نگره***. (شماره ۱۷)، ۹۹-۸۷.

۲۰. رفیعی‌شهرکی، عاطفه. (۱۳۹۲). «بررسی عناصر کنشی در آثار نقاشی ضیاءالدین امامی و جکسون پولاک». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.

۲۱. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸٦). ***ایران در اوایل عهد اسلامی***. تهران: امیرکبیر.

۲۲. سهیلی اصفهانی، بهروز؛ و محسن مراثی. (۱۳۹٥). «مطالعهٔ پنج اثر منتخب از سفال نیشابور مربوط به قرون ۲ تا ٤ ق در تطبیق با اندیشه‌های هنر مینیمال». ***مطالعات تطبیقی هنر***. (شماره ۱۲)، ۱۲۲-۱۱۱.

۲۳. کیانی، محمد یوسف؛ و فاطمه کریمی. (۱۳٦٤). ***هنر سفالگری دورهٔ اسلامی ایران***. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.

۲٤. لوسی‌اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۷). ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم***. ج۱. ترجمه علیرضا سمیع‌آذر. تهران: نظر.
۲۵. مددپور، محمد. (۱۳۸۸). ***آشنایی با آراء متفکران دربارهٔ هنر ۱: هنر و زیبایی در نظر متفکران شرق***. تهران: سوره مهر.
۲٦. هزاوه، بهتاش؛ و زهره اوسطی. (۱۳۹۲). «مطالعهٔ تطبیقی طرح‌های گبه و هنر اپ‌آرت». ***هنر***. (شماره ۸۸-۸۷)، ۳۰-۹.
27. Watson, William. (1984). ***Tang and Liao Ceramics***. New York: Rizzoli.
28. Bower, V. (1998). ***Decorative Arts, Part II: Far Eastern Ceramics and Paintings; Persian and Indian Rugs and Carpets***. National Gallery of Art. Washington: Oxford University Press.
29. URL1: www.christies.com/features/Tang-Dynasty-Sancai-7688-1.aspx
30. URL2: www.metmuseum.org/art/collection/search/39524